

「夢見る瞳」と「旅する眼」

—旅行のイメージ—

北 澤 裕

1. バザールとミナレット —ロバーツのカイロ—

「ゴトサーン、カトサーン、スズキーサーン！」（後藤さん、加藤さん、鈴木さん！）

「トキョウ、ニッポン？」（東京、日本？）

「コンニーチワ」（今日は）

「タカイ、ヤスイー??」（高い、安い??）

「ヤマモトヤマ！」（山本山!）

「ミルダーケ」（見るだけ）

「アトーデー？」（後で「また立ち寄る」?）

「ゼンブーターダー！」（全部、ただだ「持って行け、ドロボー」!）

「勝利」を意味する「カイロ」のスーク（バザール）「ハーン・ハリーリ」の通りに一歩足を踏み入れれば、日本人の観光客は、あちこちから絶え間なく香具師にも似た日本語による呼び込みの声を掛けられ戸惑い、思わず苦笑してしまう¹⁾。もちろん、他の国の観光客が店先を通れば、それなりの様々な言語がこれまた飛び交うことになるのだが、旅先で現地の人に支離滅裂ながらもこれほど日本語で言葉を掛けられることは、他にイスタンブールのスパイス・バザールやグランド・バザールくらいでそう多くはないだろう。「ハーン・ハリーリ」は、浅草の仲見世、上野のアメ横にどこか雰囲気似ており、狭い路地に入れば擦れ違うのも困難なほどの混みようだ。仲見世やアメ横にも外国人観光客はいるものの日本人が主である。季節や場所や時刻によって様子は異なるとはいえ、この日、ハーン・ハリーリの目抜き通りは、カイロ市民よりも外国人観光客の方が多かった。

今から約150年前の1838年から1839年にかけて、カイロからヌビア、シナイ半島をへてエルサレム、シリア、ヨルダンを旅行したイギリスの画家デヴィッド・ロバーツは、10世紀にカイロを建設したカリフの名にちなみ「ムイッズ（ムスキー）通り」と命名されたこのハーン・ハリーリを画している町並みの様子と、そこに位置する「モリスタン・モスク」の^{ミナレット}塔の眺めを多色刷りの「リトグラフ」に表している（図1）²⁾。1796年にアロイス・ゼネフェルダーが考案し、1837年にはゴデフロイ・エンゲルマンによりその多色刷りが開始されたリトグラフは、木版画や銅版画など画家の絵を版に彫り直す方法とは違い、本人が石灰石の上に描いた絵を直接印刷することができたため、絵画と同様の繊



図1 デヴィッド・ロバーツ「モリスタン・モスクに至る街路のバザール、カイロ」『エジプトとヌビア』1846～1849年、リトグラフ。

細なタッチや微妙な色合いを保ったままのカラーでのコピーが可能となり、複製画像の世界を一変させる画期的な視覚メディアとして用いられることになった。

ロバーツの一連のリトグラフは、アラブのエキゾチックな風情、旅情に満ちた遥か彼方のオリエントの佇まい、初期キリスト教の教父たちが活躍した聖地の風景、古代エジプト文明に窺える遠い過去へのノスタルジックな趣など、「ピクチャレスク」と表現された絵のような景観を色鮮やかに表現し、イスラムの社会や文化、あるいはその光景を最もよく伝えているといわれ、人々はこのリトグラフを

実際に自らの手にとって見ることでできたために、その情景に心を引きつけられ高い人気を得ることになる。

画面前景のスークの通りの両側には、『アラビアン・ナイト』の英訳を行ったことで知られるエドワード・ラーンが、エジプトの文化と風俗を紹介した本の中で木版画を用いて詳しく説明している「腰掛け形」の小型店舗が軒を連ね、跳ね上げ式の扉を開き、客が商談のために腰を下ろし店の中では折りのためにコーランを読みながら客を待つ商人の姿などが描かれている（図2）³¹。ロバーツと入れ替わるように1849年から1850年にエジプトを旅行したフローレンス・ナイチンゲールは、ハーン・ハリーリを訪れた際、このようなマスタバ形の店舗を「通りの方に向けて開いている四角い箱が物置のようだ⁴¹」と自らの旅行記の中で表現した。

また、マスタバ店舗の階上には、通気と採光を考え、アラベスクの幾何学紋様で細かな装飾を施したアラブの伝統的な建築様式である「マシュラビヤ」と呼ばれる出窓や迫り出した部屋が、日本の組物の肘木（ひじき）に似た方法で支えられている。1844年にカイロに出向いたウィリアム・サッカレーはマシュラビヤを紀

行文で取り上げ、次のように紹介している。訪れた家を外から見ると「アーチ形の窓には木製の格子がはめこまれ、その菱形の格子の一つから、世界で最も美しく大きい蠱惑的な黒い眼が、珍しい外国人〔私、サッカレー〕を見下ろしていた⁵¹」と。同じようにナイチンゲールもこれに興味を示し、ロバーツのリトグラフにも見ることができるよう、「格子状のバルコニーは、さらにまたここから突き出た八角形の格子状の出窓を伴っていて、女性がそこから眺め降ろしている⁶¹」と記している。「そこからアラブの女性が見下ろしている」という表現は、マシュラビヤを表すための定型句となり、その後のさまざまな旅行記の中で用いられてゆくことになる。マシュラビヤはアラブの文化と建築の特徴を示すものとして、フランク・ディロンなど多くの画家の手により好んで絵に描かれた（図3）⁷¹。

さらに、リソグラフは、この通りに存在し、公共の水飲み場として利用されていた泉の階段に座って描かれたことをロバーツは付記していて、ここから溢れ出た水の流れの跡が画面手前に描かれている。ナイチンゲールはこの水飲み場で水を飲み、これをアラブの持てなしの精神を示すものだと表現している⁸¹。その通りを見ると「ケフィヤ」などのさまざまなターバンを頭に巻き、「ビシュト」と呼ばれるマントを身に纏った男性（手前左など）、顔を「ブルカ」というベールで隠した女性（同）全身を「ハバラ」もしくは「チャドル」で覆った女性（右端）、これとは対照的に全裸の子供（中央正面）、ラクダや驢馬に乗って行き交う通行人、羊の革袋を背負った水売り（中央左）、頭に品物を載せて歩いている行商人（右端）、あるいは、路上で商品について口上を述べ人々に競り落とさせ売り



Shop of a Turkish Merchant in the Sou'ck called Kha'n El Khaleel.

図2 エドワード・ラーン「ハーン・ハリーリと呼ばれるスークのトルコ風商人の店」『近年のエジプトのマナーと習慣についての解説』1836年、木版画。

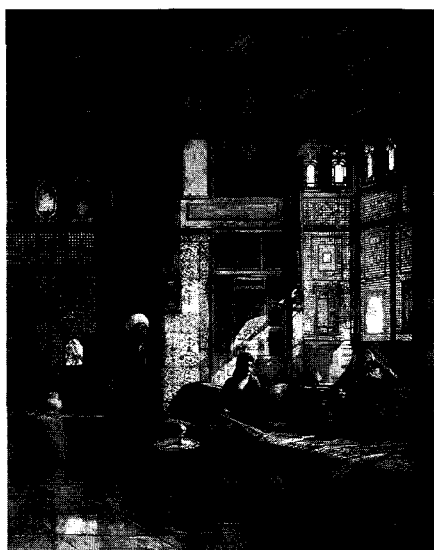


図3 フランク・ディロン『シャイク・サダト家の室内、カイロ』、1875年、グワシュ、75×59.5cm、ピクトリア・アルパート美術館。

歩く「デラール」と称される^{アブライザー}商人(中央右)⁹⁾、そしてまた道端に座り煙草を吸い雑談する人々で混雑し、活気に溢れる当時のスークの往来の様子を垣間見ることができる。このような光景をサッカレー、ナイチンゲールなど当時カイロを訪れた人々は、こぞって「ピクチャレスク」だと一様に表現した。確かに、彼らがカイロに旅をした時代、そこは往時の面影を色濃く残し、アラブ世界の伝統的な思想、風習、エスニックな文化が息づき、自らの住まう世界とは異なった、絵を見ているかのような「ピクチャレスク」な世界や光景が展開されていたといえる。

一方、ロバーツのリトグラフの標題にも示されている後方に描かれた「モリスタン・モスク」は、「カイロの中で最も美しい町並み¹⁰⁾」とナイチンゲールが評した場所で、グスタフ・フロベールも彼女とまったく同じ年にこのモスクに足を運んでいる¹¹⁾。マムルーク朝時

代の1284年に、外壁をピラミッドの石材を転用するなど、色違いの石を交互に組み合わせ縞模様を作り出す「アブラク」と呼ばれる建築手法により建てられたこの建物は、「モスク(礼拝堂)」と「マドラサ(高等教育機関)」および「モリスタン(病院)」の三つの部分からなる珍しい複合体であり、現在では、モリスタン・モスクよりもこれを建設したスルタンの名をとった「スルタン・カラウン・マドラサ」もしくは「カラウン・モスク」として知られている(図4)。

中世キリスト教社会では、人間の感覚と関連している内面的な心的現象は、宗教的にのみ追究され神学的に高められていった。この結果、心や精神は、教会や修道院での告白にもとづいた司祭による救済の対象とされるか、あるいは、精神的障害は怠惰の兆候とみなされ忌避されたかのいずれかである¹²⁾。しかも、フーコーの指摘によれば、ヨーロッパ社会では、17世紀から18世紀にかけても、狂人を非理性的で動物的、非道德的で自然に反する存在として、十分な医学的処置を施すことなく監獄に監禁し懲罰を加え排除し、その後も、監禁場所を単に病院に移し換えただけで、医者による狂人の支配と管理が行われてきたといわれる¹³⁾。だがこれに対し、イスラム社会では8世紀から13世紀にかけ、感覚器官や知覚神経の解剖、さらにはその影響を受ける精神と心理に関する医科学研究が、ラジズ(アル・ラジー)、アヴィセンナ(イブン・シーナ)やアルハーゼン(イブン・アル・ハイサム)たちにより行われ、これを引き継いだアブ・イブン・サハルは心理療法を確立し、神経科学や精神医学はヨーロッパを完全に圧倒しており世界的に最も進んでいた¹⁴⁾。

「スルタン・カラウン・マドラサ」は、イスラムのこの精神医学や神経科学を学び実践することで、科学的な治療を目的とする眼科を兼ねた精神科病院、つまり「感覚」と「精神」の両方を取り扱

う病院であったといえる。そこは、コーランの教えにもとづき¹⁵⁾、スルタンや裕福な慈善家の自発的な寄付により設立、運営されていたばかりでなく、患者に対してどのような態度をとり、いかに接するべきかなどの医療倫理も様々に説かれ、現在の病院組織と同じく専門医師、看護師、薬剤師、インターンを配置し患者の治療に当たっていた¹⁶⁾。実際、エジプト研究の基礎を築いたジョン・ウिल्キンソンは、このマドラサでは、「さまざまな病状の患者を常勤の医師と看護婦とが定期的に診察を行い、患者の心を和ませるために楽団が招かれ、中庭の舞台（今も残されている）でしばしば音楽が奏でられてい

た¹⁷⁾」と述べていて（図9参照）、1833年までミュージック・セラピーやカウンセリングを施すなど、その機能を600年あまり果たしていたことが記録に残されている。ナイチンゲールは、イスラム社会におけるこのフィランソロフィー的な精神性に多分に共感を覚えており¹⁸⁾、エジプト旅行の体験が、その後の彼女の医療看護活動に影響を与えることになったといっても決して過言ではない。

2. イメージは「タイム・マシーン」

エジプト「旅行」に先立ち、ナイチンゲールはロバーツのリトグラフを見て知っていた。木版画を掲載したラーンやウिल्キンソンの先の書物にも事前に眼を通し、自らの旅行記の中でこれらの人々に言及している¹⁹⁾。そればかりでなく、サッカレーの紀行文も、また、アブ・シンベル大神殿を調査したジョヴァンニ・バッティスタ・ベルツォーニが大英博物館に搬送したクソールのラムセス2世の巨像や、エジプシャン・ホールに展示された彼の発掘品とその著作も、さらには、マヤ探検で知られるフレデリック・キャサワードが描いたカルナック神殿とテーベの町並みの原画にもとづき、ロバート・バフォードが1835年から一年間にわたり、レイセスター広場のパノラマ館に展示した「カルナック神殿のパノラマ」も幼い頃恐らく見て知っていたにちがいない²⁰⁾。もちろん『アラビアン・ナイト』も読んでおり、エジプトの光景がこの物語の世界に似ていると繰り返し述べている²¹⁾。

さて、コルネリユウス・カストリアデイスによれば、現代社会の生活は、かつての伝統的な社会と同様に「想像的なもの」に依存しているとされる²²⁾。「想像的なもの」とは、具体的に経験できる「現実的なもの」でも論理的に推論ができる「合理的なもの」でもなく、感性的で象徴的な「イメージ」を意味している。彼によれば、現実的で合理的だと思われる現代の社会は、それとは反対の想像されたイメージにより支えられているのであり、現実的なものや合理的なものは、イメージによらなければ存在しえないということだ。例えば、彼は、一度も会ったことも互いに知ることもがない



図4 現在の「スルタン・カラウン・マドラサ」のマドラサとモスクとミナレット、エジプト大使館エジプト学・観光局。

人々が、自分たちは国民として一つの共同体を形成しているのだと捉えているのならば、この結びつきは想像によってイメージされたものでしかない「想像の共同体²³⁾」である、としたベネディクト・アンダーソンの指摘に先だって、国民を想像によってイメージされた存在であると述べる。また、人や集団をある動植物と関連づけ表象する以前の社会に見られたトーテミズムと同様、人間のあり方を商品や貨幣との物的関係に置き換え掌握する今日の社会も、同じ物象化による物神崇拜といったイメージにより支えられている、というよりもそれによって全面的に創り出されているのだという²⁴⁾。だとすると、このような役割を果たす「イメージ」とは一体何なのであろうか。

アンダーソンは、新聞に代表される「出版資本主義」がイメージ形成の手助けをしているとみなす。なぜなら、新聞は印刷された同じ文字を読むことができる自分と同じ人々の存在を髣髴とさせ、自分と同じように毎日これを読んでいて、書かれている同一の記事について私とともに知っている人々がいるとの想像を抱かせるからに他ならない。この場合、一つの共同体というイメージは、読むとか知るという行為から形成される。同じ新聞を読みその同じ内容を知っていることが自分と同じような人々の存在をイメージさせるということはあるだろう。

だが、もっと基本的な事柄が存在する。つまり、新聞や小説などを読むことにより最初に想像されイメージされる事柄は共同体や国民ではないということだ。それは新聞を読む行為からではなく、読まれている文字つまり言語から生まれ、言語の機能が含み持ち指し示し言語が喚起するイメージであり、読まれている言語それ自体から離れその外で呼び起されるものではない。すでに触れたラーン、ウィルキンソン、マルティノー、サッカレーらと同時代を生きそれらの書物を読んだ当時の人々、そののみならずここで引用した彼らの文章を読むわれわれが想像し心に抱くものは、これを読んでいる人々によって作られている共同体のイメージではなく、まずもって読まれている言語が直接指示するカイロについてのイメージである。

さらに、文字を読むということにとどまらず、ロバーツのリトグラフなどの絵、ラーンの図はそれ自体がイメージであるとともに、言語よりも具体的で鮮明なカイロのイメージをわれわれに抱かせるだろう。そして、ベルツォーニの展示物、言い換えれば物を眺めそれに触れることもエジプトのイメージを引き起こすことになる。もちろん、眺める行為や触れる行為からは、例えば、展覧会や美術展に関心や興味を示す人々、つまり自己と同一の共同体に属する人々についてのイメージの場合もあるだろうが、まずはその絵とか物自体が呼び起こすカイロやエジプトについてのイメージであることは言うまでもない。

ここで示した言語、絵画、行為、物、これらを一括してロラン・バルトは「記号^{シニョ}」として捉えた²⁵⁾。言語は明らかに記号である。が、絵画ならびに行為や物、つまりプロレスでも子供の玩具でもステッキやフライド・ポテトでも、もっと言えば、視覚的、触覚的、味覚的など要するに五感に訴える世界に存在する物事や出来事などの事物は、言語と同様に何かを意味しメッセージを伝えるのであればそれは記号となり言葉になれる（ここでは、眼で見られる視覚的な記号を主に扱う）。

さて、絵画や行為、事物が記号として言語のようにある意味を示すのならば、これら「記号」は言

語と同様に意味するものである「シニフィアン」と意味されるものとしての「シニフィエ」との結合から構成されていることになる。指摘するまでもなく、ソシュールによれば、「シニフィアン」とは心的次元での聴覚映像、すなわち言葉を聞いた

イメージ・アコースティック

り読んだりした場合に心に抱かれる「心的イメージ」に他ならず、シニフィエとはそれによって担われる「概念」、つまりシニフィアンとしてのイメ

ージに判断を下し、それを規定した内容のことである(図5)²⁶⁾。したがって、イメージとはシニフィアンであり、意味するものとして頭に浮かび心に抱くものを指し示し、事物が「記号」として機能する場合、それらは額面通りの存在に留まらず、何かを意味するシニフィアンとしての心的イメージを伴うことになる。しかも、この意味するシニフィアンである何かを指し示すイメージなくして、記号つまり事物は、その意味されるシニフィエの側面を得ることができないといえる。イメージを伴わないような言語記号、つまりシニフィアンを内包しないような言葉は存在しないように、記号である限り事物はシニフィアンとして心的イメージを喚起し、このイメージにより意味あるものとなる。

では、心的イメージは何をするのであろうか。ジャン・ポール・サルトルはイメージを「アナログン(類同代理物)」、すなわち、ある対象に似通っていてその「代わり(表象)」になるものであると規定した。これが、われわれがものを見ることそれ自体によって生まれ、頭の中に抱く最も広範な意味でのイメージの機能である。だが、この広義のイメージに関しては別に取り上げることにし²⁷⁾、ここではサルトルに従いこれに制限を加え、イメージを、ある「素材」によって、その場には存在しない対象に向かわせ、その対象を現前させる、対象に類似した代理物だと捉えることにする。記号である事物はこの素材の一つである²⁸⁾。例えば、われわれはロバーツのリトグラフ(素材・記号・事物)を見て、カイロのスークの様子を頭の中にイメージする。それはスークのざわめく音のイメージや肌を感じる暑く乾燥した空気のイメージ、驢馬やラクダの匂いのイメージまでも喚起するかも知れない。

カイロは今ここには存在していないが、想起する心的イメージはカイロに類似したアナログンとして、われわれを過去もしくは遠方にありここに不在の対象であるカイロに向かわせ、カイロをわれわれに現前させる。これがアナログンであるイメージの狭義の機能だといえる。シニフィアンである心的イメージはアナログンとして、ここにはない対象にこれが類似しているということによって、その対象に志向しこれを今この場に現前させるのだ。この場合、注意しなければならないのは、われわれが志向しわれわれに現前するのは眼に見え素材としてここに存在している絵(リトグラフ)ではなく、ここには存在していない対象(カイロ)であるという点である。この点は言語による記述からのイメージについても指摘でき、そこには、図に示すような流れがある(図6)。

もっとも、絵画、特に肖像画や風景画、写真、テレビなどの視覚的な画像や映像に関しては、言語

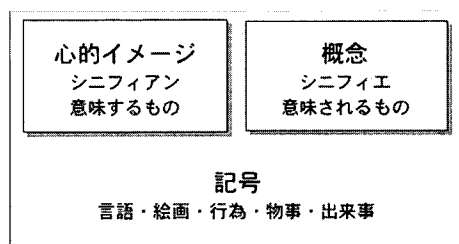


図5 記号とイメージ

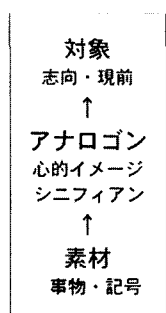


図6 アナログン

などの他の記号にはない過程を示すことができる。絵画という記号は「心的イメージ」としてのアナログンを想起する素材であった。しかし、絵画は心的イメージであるアナログンを呼び起こす前に、すでに自らが向かうべき不在の対象に酷似していて、この対象をわれわれの前に現前させ眼に見える形で表象している物的なイメージ、すなわち「図示的イメージ」であり²⁹⁾、絵自らがそもそも不在の対象に類似した眼で見て具体的に確認できる視覚的なアナログンなのである。ロバーツのリトグラフ、あるいは先に掲載したカRAWンのマドラサの写真は、実際のカイロという事物記号を素材とし、志向され現前される対象(カイロ)を前もって類似により示している眼に見える図示的イメージという具体的に形象化されたアナログンである。

心的イメージであるアナログンは実体がなく心の眼でみることができるだけであるが、図示的イメージであるアナログンは具体的な形をとり身体的眼で見ることができるとい点で、両者はまったく異なった存在である。しかし、頭の中に現れているものであれば眼の前に見えているものであれ、いずれにせよこの二つのイメージはアナログンとして、そこには存在していない対象に類似しその代わりとなって、それに向かい現前させ見せるという共通した特徴をもっている。したがって、絵や写真などこの種の記号を眺めた場合、われわれが抱く心的イメージとしてのアナログンは、それに向かい現前させるべき対象をすでに類似により具体的に呈示している図示的イメージとしてのアナログンを素材としているために、より明確に不在の対象へ志向させ、対象の現前の程度を高めるアナログンであることになる³⁰⁾。一方、言語や文字の連なりである文章は、想起される対象に似たような図示的イメージという物的なアナログンではない。したがって、このような現前性と志向性は成り立たない。絵や写真などの図示的イメージとしての記号からわれわれが抱く心的イメージが、他の記号に比べ強い印象を与えるのはこのためだといえ、図示的イメージは不在の対象への志向とその現前を高め心的イメージ作りを強化する。

同様に、ジャン＝リュック・ナンシーは、アナログンとしてのイメージを、対象との類似を契機にして、対象自体から隔てられながら、対象と同じようなものとして現前するものだと捉え³¹⁾、この不在の「対象」とこれに類似し存在する「イメージ」との隔たりに注目し、ここにイメージの存在論的意義を見出しているといえる³²⁾。なぜならば、対象から隔てられ切り離されながらも、イメージが対象を招き寄せる「召還」、およびイメージはここに存在するのではあるが、対象はここから隔てられ遠ざかり彼方にあるというその「退隠」、このイメージと対象との間の「間隔化」において起こる現れと遠のきとのゆらぎにおける操作可能性こそが、イメージに計り知れない魅力を与え、イメージを神秘化し崇高性さえも抱かせ、われわれを誘惑することになるからに他ならない³³⁾。イメージは対象からの隔たりにおいて現れ、現れつつなお隔てられているからこそ意味を持つ心的な出来事であり、時間的にも空間的にも間隔化された対象の召喚と退隠、到来と後退を操作する「タイム・マシン」なのである(図7)。イメージはタイム・マシーンとして、今ここに存在しない過去のまた遠

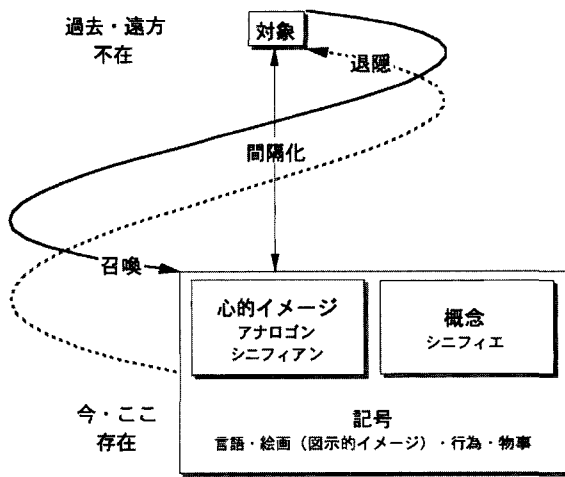


図7 心的イメージと対象

方の対象との間隔を操作し、隔たりを越え対象を招き寄せ、また対象の方にと出向く機械装置となる。

このようなイメージによる潮の満ち引きのような対象の往還が、現実的な物事は想像的なイメージにより支えられているというカストリアディスの指摘した事柄であろう。われわれおよびわれわれを取り囲んでいる同一の次元に存在している現実の物事は、イメージというタイム・マシーンにより遠隔現前された不在の対象との関わり合いにより成り立っているもの以外の何ものでもない。テレビ

の映像、パソコンや携帯でのネットの画像、デジカメでの写真などは図示的イメージであり、これらを眺めわれわれは心的イメージを抱き、また、ファッション、商品や建築デザイン、さまざまな行為、パフォーマンス、儀礼、そして以前と同じように自然が喚起する想像的な心的イメージによって、今ある現実のわれわれの生活は維持されている。イメージなしに現在のわれわれの存在それ自体や社会を考えることはできない。われわれは現実のさまざまな事物が内包しているシニフィアンとして、対象と類似したアナログというイメージを獲得し、タイム・マシーンであるこのイメージに乗りあちこちに出掛けることで、今ここに存在している現実のわれわれと出来事は支えられているのである。

そして、ナイチンゲールやわれわれの「旅行」もまた、現実の生活の一部であると同時に、イメージといったタイム・マシーンにより不在の対象との間隔化を操作し召喚と退隠を繰り返すことで成立する想像の出来事なのである。だから、われわれは旅に魅力を感じ旅行に出掛けるのである。彼女の旅は、旅行の前に読んだ本、事前に見た絵や物事から想起したイメージに搭乗することで開始された。

3. 「現実」と「イメージ」の合成

旅行もしくは観光は「現実」の世界を実際に見に出かけ、その場所と関わり合いを持つこと、つまり「至高の現実」^{ハイマウント・リアリティ}だけに関連しているわけではない。未知や未踏の地への探検、未開の地の調査、あるいは行く先の定まらない流浪の旅とは異なり、旅行や観光とは、本人が目的地について何らの情報や知識もなく、皆目見当がつかないままにそこに出向くことではない。それは、すでに知られ、話題にのぼり、人口に膾炙している場所、あるいは一般的にはあまり知られていなくとも、自分なりに何か関心をもち、多少なりともそれについて知識をもっている土地に出掛けることである。つまり、観光旅行者は自らが旅をする場所がどのような所であるのかを知っており、そこに憧れ行ってみたくと

想い、それに対して何らかの「イメージ」を抱いていて、その場所に出掛けることを前提に、そこをイメージしているのだといえる。

この意味で、その地は旅行者にとって「デジャ・ビュ」、つまり至高の現実としてではなく空想、想像、夢などアルフレッド・シュッツの「意味の限定された領域」において、すでに体験したことのある既視の世界として存在し、旅行や観光は、目的地である実際の「現実」の世界とこの「イメージ」の世界とが重なり合い、この二つが出合う空間で上演され、「イメージ」の世界を物理的な「現実」の世界において、身体的もしくは感覚的に「体験」すること、つまり眼で見ることを主たる目的とした身体的パフォーマンスに他ならない。また逆に、「現実」の世界を「イメージ」の世界、例えば、写真、日記、手記、ブログ、記念としての土産物に移し替え登録し、そこで思い出として再演することであるといえる。旅行はイメージと現実でのパフォーマンスな歩行とを縫い合わせ、それぞれをそれぞれによって補うことで成立し、現実的な出来事である一方で、イメージにより支えられ、過去を今現在に想い未来につなげてゆくのである。

さて、エジプトはオリエントのさまざまなピクチャレスクな魅力に加え、イタリアのリビエラ海岸に変わる避寒地としてヨーロッパやアメリカから脚光を浴びることにもなり、1850年代半ばから世紀を超えて空前の観光ブームに見舞われ、カイロはその拠点となっていた。1847年、ジョン・マレーはいち早くウイルキンソンの手を借りて『エジプト旅行者のためのガイドブック』を出版し、ハーン・ハリーリとカラウーンのマドラサの周辺について解説をおこない³⁴⁾、ライン河やライン地方の旅行案内書を出版しガイドブックの先駆者とみなされているカール・ベデカーも、1870年代にエジプトのガイドブックを刊行することになる³⁵⁾。さらに、近代観光旅行の草分けとして知られているトーマス・クックは、1868年にエジプト観光を初めて催行するとともに、2隻の蒸気船を所有しカイロからアスワンまでのナイル・クルーズを始め、カイロの支店だけで、当時としては破格の年間5,000人以上の観光客を取り扱い、簡単なガイドブックを著している。

こうして、新たに登場した「旅行ガイドブック」は、リトグラフなどの絵、紀行文などとともに、観光旅行者の目的地に関するイメージ形成に影響を与えるメディアとして躍り出る。マレー自らが編集した1888年のガイドブックでは、外国人観光客はスークで歓迎され、彼ら向けのヒョウの毛皮、ヌビアの槍や弓矢、ダチョウの卵、アラブの武器、薔薇の香油などの珍しいものから、カーペット、スリッパ、フェズ、絹や綿製品、銅細工などがスークのどこで売られているのか、そ



図8 カール・ベデカー「ブルカとハバラを纏い裸の子供を肩に担いだ女性」(上), 「水売り商人」(下)『エジプト旅行ガイドブック』1885年, 247～248頁。

これらの価格、産地、品質はどうかを克明に記述し、スークでは掛け合いが商習慣となっており、どのように値段の交渉をすべきかについて、現在のガイドブックと同様、あるいはそれ以上に詳しくアドバイスがなされている。また、スルタン・カラウン・マドラサに関しては、その設立にいたったエピソードから始まる細かな解説を行っている³⁶⁾。

また、ベデカーの1885年の『エジプト旅行者ガイドブック：下エジプトおよびファユームとシナイ半島』（第2版）は、すでにハーン・ハリリー地域は近代化の影響により古い町並みは取り壊され、通りは西洋風の外観を示し始めオリエン的な景観を失いつつあるものの、それでもまだ十分に「ピクチャレスク」な魅力に満ち、アラブの雰囲気をもよく味わえる場所であることを、ロバーツのリトグラフの光景そのままに、市中の人々の暮らしぶりを描いた図版を載せながら強調し、マレーと同じようにハーン・ハリリーの様子を詳細に解説している（図8）。特に、この版では、後の版では削られしことになるのだが、その他の主要なモスクやマドラサとともにスルタン・カラウン・マドラサの内部の詳細な平面図を掲載し詳しく説明がなされていた（図9）³⁷⁾。そして、クックの1897年のガイドブックでは、カラウンのマドラサは名前が記載されているだけとなったが、「ムスキー通りには多数のバザールがあり、カイロの主要な観光名所となっている。ハーン・ハリリーは買い物をするためには最も適した場所である³⁸⁾」と紹介した。

クックは、ガイドブックばかりでなく観光旅行の宣伝に「ポスター」、すなわちアナログンである図示的イメージをまた利用している。旅行のイメージはポスターによっても作られてゆく。最初の旅行ポスターは、1840年代に作製された行楽列車による日帰りハイキングやスポーツ観戦など、近場でのレジャーを楽しむ活字印刷による単色の「文字」だけの「鉄道旅行ポスター」であった（図10上）³⁹⁾。しかし、19世紀末から20世紀初頭にかけて、リトグラフは純粋に美術的で芸術的な内容から、ジュール・シェレ、ウジェーヌ・グラッセ、アルフォンス・マリア・ミュシャ、アンリ・ド・トゥルーズ＝ロートレックといったグラフィック・デザイナーの手により、商業用のポスターに利用されその視覚的機能を発揮した。カラーのリトグラフのポスターはこの時代に欠かせない主要な視覚メディアとして頂点を極めることになる。旅行も例外ではなく、1891年にフランスの各地方を紹介したジュール・シェレによる鉄道旅行のリトグラ

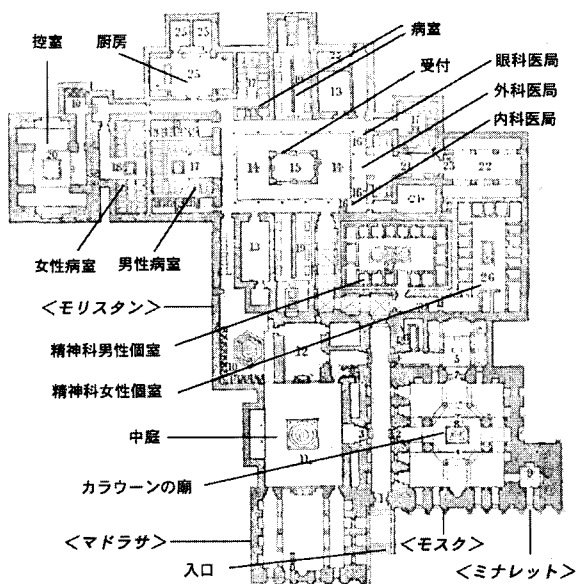


図9 カール・ベデカー「モリスタン・カラウン（カラウンのマドラサ）」『エジプト旅行ガイドブック』1885年、276頁、図56、加筆修正。

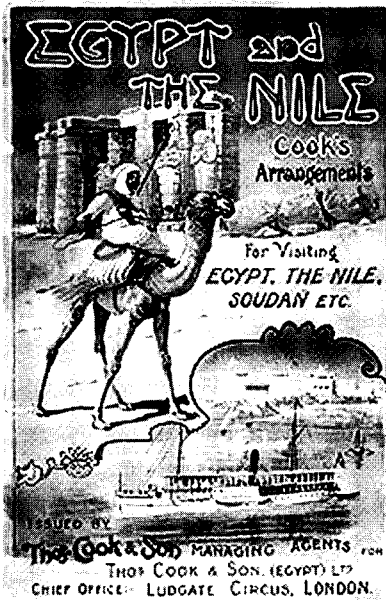
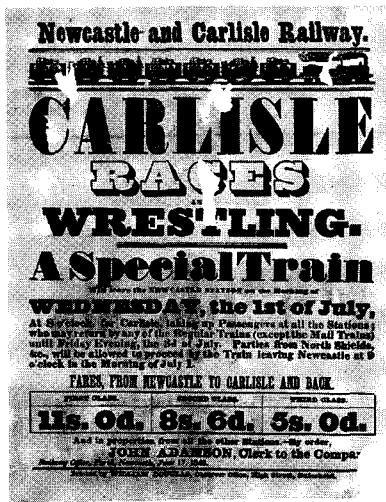


図10 ニューカッスル・カーライル鉄道『カーライル競馬とレスリング・マッチ観戦特別列車』1846年、活版印刷(上)。トーマス・クック&サン『エジプトとナイル』1900年頃、リトグラフ、トーマス・クック・アーカイブ(下)。

存在するカイロのモスクやマドラサの一つでしかなくなった⁴³⁾。とはいえ、マドラサのミナレットは以前と変わらぬ姿で立っている。一方、ムイZZ通りのマスタバ形の店舗は取り壊されて町並みは一変し、マシュラビヤの連なりをそこで見ることとはできない。もはや、この通りでビシュトやニカブなどの昔ながらの衣装を眼にすることはありえず、驢馬はまだしもラクダが歩くことはまずないだろう。

フ・ポスターを皮切りに⁴⁰⁾、地図や沿線の観光名所の風景を色鮮やかな図柄やメダイオンを用いて表現し視覚に訴えるカラーのリトグラフ・ポスターは、旅の心的イメージを端的に作り上げる最良の手段として利用され、旅行ポスターの黄金時代を築いてゆくことになる(図10下)。

シェレがリトグラフによるフランス国内の鉄道旅行ポスターをデザインした同じ年、すでに「大^{コンパニー・ジュネラル・トランスアトランティック}西洋汽船会社(C.G.T)」と「^{メディテレーネ}パリ・リヨン・地中海鉄道会社(P.L.M)」により、フランスが保護領としていたアルジェリアとチュニジアへの汽車と就航したばかりの汽船「シャンジー号」を利用したアフリカへの外国旅行のポスターが作製されている(図11上)⁴¹⁾。旅行ポスターはヨーロッパ各地の鉄道会社、客船会社、旅行会社などを巻き込み、1927年、「インペリアル航空」が3発のエンジンを備えた20人乗りの飛行機「アームストロング・ウィットワース・アルゴジー」を投入して、イギリス、エジプト、インド間の航路を開設すると、すぐさまそれはポスター化され、飛行機による観光の時代の到来を告げることになった(図11下)。こうして旅行は、ガイドブックでの記述、あるいはそこに掲載されたカットや図、ポスター、そしてまたこれらを組み合わせた簡単なパンフレットやブローチャーが提供するイメージにますます影響され、それに頼り、この「機械装置」が引き起こす召還と退隠とにより構成されたものになってゆく。

さて、世紀は移り時代は変わった。スルタン・カラウーンのマドラサの役目は終わり、かつてここが病院を兼ねていたことも忘れ去られ、「カラウーンの人間味のある慈善行為として高く評価された⁴²⁾」といわれるこの建物に観光客が特別の関心を払うこともあまりなくなった。カラウーンのマドラサは、ガイドブックの編集者が区別するののままならならず、観光客にとって見学し切れないほど数多く存

街頭で日常的に行われていたデラールたちによる掛け合いの情景も今や昔だ。また、現在も活動を続けている「エジプト調査協会 (EES)」を1882年に設立した小説家でもあったアメリア・エドワードによれば、ハーン・ハリリーは日用品ばかりでなく金銀細工師たちが自分たちの作った装飾品を直に売るスークとしても栄えていたという⁴⁴⁾。それも多くは普通の小売店を残すだけとなってしまった。スークでのマスタバ型店舗の店主は観光客に不意に声を掛け、売り込みをすることはなかった。彼らは煙草を吹かし通りを眺め客が来るのを静かに坐って待っている、とナイチンゲールもアメリアも記している⁴⁵⁾。そのようなアラブの世界、エキゾチックな風情など今はもう存在しない。

にもかかわらず、ハーン・ハリリーのムイッズ通りやベゼスタン通りは観光客でごった返している。今や、店では、Tシャツやボロシャツにジーンズといった観光客と何ら変わりのない服装をした店主や店員が、香水瓶、銅細工の皿、水煙草の容器、象眼細工の小箱、ガラベイヤなどの土産物を所せましと並び立て、旅行者を相手に呼び込みの声を盛んに掛け、賑わいを見せている。今日のガイドブックの一つにはこう書かれている。「カイロのハーン・ハリリー市場では観光客目当ての金銀細工店やみやげ物屋が、迷路のような小さな道の両側にたくさん並んでいる。店主が観光客にかけ声、荷車の音など雑然とした雰囲気においでしているだけで、ウクウクしてしまうことだろう……大半がみやげ物屋で、旅行者が必ず立ち寄る観光名所だ⁴⁶⁾」と。また、別の一冊は「エジプトみやげがいっぱい詰まったハーン・ハリリー。迷路のように入り組んだ道を歩いてゆけば、きっと素敵なモノに出会えるはず!……カイロの人気観光スポットのひとつ⁴⁷⁾」だという。

4. ハーン・ハリリーの「オーセンティシティ」

指摘するまでもなく、ダニエル・ブーアスチンは、本来的には必ずしもそうではなかったのだが、情報により人為的に「イメージ」として作り上げられ生み出された出来事

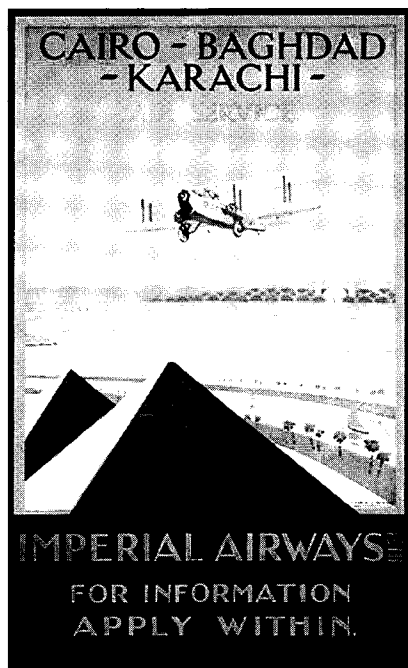


図11 ユーゴ・ダ・レジー『大西洋汽船とパリ・リヨン・地中海鉄道：フランス・アルジェリア・チュニジア』1891年、リトグラフ、(上)。チャールズ・ディクソン『インペリアル航空：カイロ・バグダッド・カラチ』1927年、リトグラフ、サイエンス・ミュージアム、ロンドン (下)。

を「疑似イベント」と規定する⁴⁸⁾。ハーン・ハリリーは、ガイドブックの記載に違わず実際に観光客が観光土産を求めに押し寄せる観光名所だ(図12)。この意味でブーアスチンの観点からすれば、ここは、マレー、ベデカー、クックのガイドブック以来、現在のガイドブックにいたるまで、観光客が立ち寄り土産物を買求める観光スポットである、と書かれることによって観光客が集まるようになった場所、観光客が集まることに歩調を合わせ、観光客の国の言葉で声を掛け、手頃な観光土産を取りそろえることで、評判の観光スポットにと自らを変更し作り上げさらに注目を集めることになった場所、これによりますます人気の観光名所として紹介され、そのようにイメージされることになった疑似イベントに満ちた場所だということになる。

スークのわくわくする雰囲気、そこでわれわれに掛けられる売り込みの声、そして陳列されているすてきな土産物、これらは、われわれ観光客自らがガイドブックのみならずポスター、パンフレット、写真、テレビ、そして今ではインターネットを読み見ることですでにイメージとして頭の中に描かれていたものだ。観光客はこのイメージに従いさまざまな期待や夢を抱き現地を訪れ、しかも、そのようなイメージを抱かれ期待をされた現地の人々は、この期待通りに行動し観光客の抱いたイメージに応えようと試み、その結果、観光地の現実とは抱かれたイメージそのものとしてつまり疑似イベントとして具体的に現れることになる。かくして、観光に関しては、観光地はわれわれ自身のイメージを映し出す「鏡像効果」をもち、観光客は自己が抱いているイメージや期待さらには欲望を、まさにその場所と現地の人々の振る舞いの中に見出し、彼らは自己の姿を写し出すこの鏡に見惚れ、その姿を見て喜びをえるのだという⁴⁹⁾、いささか自嘲的な「ミラー転移」論が展開されることになる。

このような状況から、観光客はイメージに捕らわれそれを好み、疑似イベントがもたらす体験で満足してしまい、「^{オーセンティック}本物」つまり偽物や紛い物、あるいは複製や人工的なものではなく、その国や土地の本来の「^{オーセンティック}真正」な文化には関心を示さないとブーアスチンは指摘する⁵⁰⁾。確かに、観光客はハーン・ハリリーに足を向けるが、イスラムの文化や精神を象徴するスルタン・カラウーンのマドロサのような伝統的でオリジナルな価値を有した「真正」な存在に眼を向けることは少ない。だからといって、ブーアスチンのように、ハーン・ハリリーのような場所は、^{オーセンティック}オーセンティックではなく疑似イベントが満ちた場所であり、また、今日の観光客は^{オーセンティック}オーセンティックに興味がなく、^{オーセンティック}オーセンティックな文化を求めようとはしていない、ということには決してならない。ロバーツが眺め描いたスークの光景は、現在われわれが実際に眼にしたりするその光景とは著しく異なっている。だがこの二つは、^{オーセンティック}オーセンティックを介して結びつき呼応する。



図12 ハーン・ハリリー「ベゼスタン通り」の現在の様子。http://www.virtualtourist.com/

観光の「オーセンティシティ」をめぐるのはさまざまに議論が交わされてきた。しかし、この概念の全般的な検討は別の機会に譲ることとし、ここでは、今取り上げているハーン・ハリリーのような場所も、観光客にとってはスルタン・カラウーンのマドラサに負けず劣らずオーセンティックであり、いかなる意味においても、オーセンティシティを求めないような観光旅行は存在しないし、オリジナルで伝統的な価値を有した対象以外にもオーセンティシティと呼べるものがある、だから観光客はハーン・ハリリーに出向くのだ、とだけ述べ、次のように指摘しておく。

まず、「イメージ」とはアナログンであり、隔たりにおいて機能し意味を持つと先に触れておいた。イメージにあっては、対象はアナログンとして間隔というその遠隔性のもとで存在している。しかしながら、ヴァルター・ベンヤミンによれば、そもそも、オーセンティシティとは「アウラの」存在、すなわち「くいまーここ」の性質—それが存在する場所に、一回的に在るという性質⁵¹⁾—であって複製ではないものだ。言い換えれば、それは今この「現実」での対象に宿る固有性や特有性であり、対象との間隔を排除し、まさに今ここで複製ではない実物の対象を直接眼の前に見ることにより得られる性質なのである。

旅行は「イメージ」というアナログン、つまり対象の複製（類同代理物）として、それとの隔たりにおいて開始されるが、「現実」において動き歩いて見るパフォーマンスな体験を通じ、自己が自分で実際に物事に直接関わり合い、この隔たりを解消し実際の対象のアウラに触れることである。イメージは隔たりによってあり、現実は一アウラなのだ。したがって、旅行に出掛けることはすべてオーセンティックな出来事であって、それ以外の何ものでもない。ギー・ドゥボールは、イメージによって媒介され疑似イベントが氾濫している今日の社会を「スペクタクルの社会」として捉える。スペクタクル社会は現実から分離されイメージという外観に囚われ、「人間自身が出来事を生きていないという単純な事実から生じているのだ⁵²⁾」という。したがって、スペクタクルの社会は、全面的に非オーセンティックな社会であり、イメージにより、そしてまたイメージとしてすべてを捉えることが世界観として確立されている社会なのだ。しかし、旅行はパフォーマンスに出来事を生きることなのであるから、疑似イベントをイベント^出に変え、スペクタクル社会に抵抗し、オーセンティシティを獲得することになる。

次に、これまで絵のようなとか絵画的な、あるいは絵画趣味を意味する「ピクチャレスク」という表現にしばしば触れてきた。正確に言えば、ピクチャレスクとは、18世紀に唱えられた特定の視点や絵の描き方、つまり特定の「構図」^{フレーミング}により捉えられ、そのまま絵の題材になるような景色、具体的には、変化に富んだ（平坦でなく起伏がある）対照的な（山と川がある）地形であり、眺めを部分的に遮るような（前景に木や森がある）風景を意味しているのだが、また絵画は、ある土地や風景の特性を強調して示してもいるので、その土地や風景の典型的で理想的なあり様、雰囲気ピクチャレスクと表現することにもなった。このピクチャレスクについてバルトはこう述べる。「ガイドブック『ギド・ブルー』は、絵画趣味というかたちでしかあまり風景を知らない⁵³⁾」と。これは、『ギド・ブルー（ブルー・ガイド）』のみならず、今まで言及してきたような旅行ガイドブックが、絵に描か

れたような、また絵として描かれるような風景を好んで紹介し、その他の現実の光景を覆い隠してしまうという、清浄や美德を好む宗教的でイデオロギー的な傾向に対する彼の批判である。だが、バルトの指摘は必ずしも当を得たものではない⁵⁴⁾。いかに批判されようとも、絵のような風景、あるいは絵画に描いたようなものとして「イメージ」される場所は、今でも旅行や観光にとって主要な対象であり、これらから排除してしまうことは考えられないからだ。

そればかりではない。このピクチャレスクであることが、旅行のオーセンティシティの確立に直接関連することになる。まず、旅行においては、旅行者自らが常々対象や自分自身をこのように「^{フレーミング}枠取り」を行った絵のような存在として捉えようと意図している。われわれは、撮影範囲と構図をカメラのファインダーを通して決定しシャッターを切る。この時すでに、いかにも絵になるように対象を選択し、絵画的な「イメージ」

のもとでそれをフレーミング化しているのだ。しかも、ハーン・ハリーリの狭い路地、溢れかえる人の群れ、山と積み上げられた品物などは、ファインダーを覗いて選択するに先立って、これを見るだけですでに絵になる構図をなした被写体であり、しかも、絵として切り取られるシャッター・チャンスの可能性が多く存在する光景だといえるだろう。

そして、カメラを構えこのようなピクチャレスクな写真を撮り、絵のようなイメージを作り上げようと意図することは、まさに旅行をオーセンティックな出来事として組み立てることになる。なぜならば、ピクチャレスクであるとは、写真を撮る者も、対象を背景にポーズを取り写真に撮られる者も、対象を選択的にフレーム化しそれと一体化し、自己をその時その場のアウラの対象と空間に埋め込むことに他ならないからである(図13)。この写真に写っている二人のドイツ人は、すべての観光客がアブ・シンベル小神殿の前から立ち去るのをわざわざ待ち、男性がデジカメを覗き構図を考え、女性は後退りしながらピクチャレスクな光景の枠取りの中に収まろうとしているところである。わざわざ待っていたのは、背後に自分たち以外の観光客が写れば、アブ・シンベル小神殿が絵にならずアウラが失せオーセンティシティが損なわれると考えたからだ⁵⁵⁾。ウィリアム・ワーズワースは、ピクチャレスクな光景に自ら溶け込むことでアウラに満ちたロマンチックな味わいのある独特の詩を生み出すことができたと言われる⁵⁶⁾。これと同じように、ピクチャレスクなものになろうと試み、ピクチャレスクの中に身を置くことは、その地に最も接近しそのアウラを自らのものにするという意味で、これ以上に「オーセンティック」な事柄はありえないことになる。旅の写真撮影において、対象を選

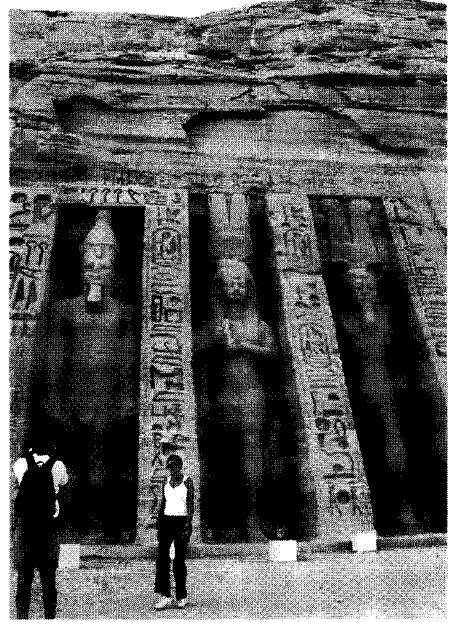


図13 アブ・シンベル小神殿「写真を撮る観光客と撮られる観光客」, 著者撮影。

押し梓づけ、それと一体化しピクチャレスクであろうとすることは、オーセンティックな出来事になるのである。

旅はイメージを実際に歩いて見るパフォーマティブな体験により現実にと変換し、またこれによるアウラとのピクチャレスクな一体性によるイメージの獲得である。この二点により、ハーン・ハリリーのようなスークに似た観光スポットは、旅行代理店、ガイドブックの出版社などの観光産業により作られた疑似イベントとして眺められるのではなく、スルタン・カラウン・マドラサとは異なるオーセンシティブシティを構成する空間だといえる。スークでの観光客に対する呼び掛けは、「夢見る瞳」から「旅する眼」への生成の声なのである。

5. 「苦味の泉」と「甘味のキャンディー」

直径2メートル、深さ約3～4メートル程の石造りの井戸がある。映画『十戒』では、エジプト軍に追われながらも、モーゼが紅海を二つに割り、イスラエルの民をエジプトから脱出させた出来事を、特殊効果によって撮影したあまりにも有名なシーンがあった。『十戒』は日本のテレビでも4～5回放映されている。また、この映画のストーリーは、スティーヴン・スピルバーグのドリーム・ワークス社により1998年に『プリンス・オブ・エジプト』としてアニメ映画でも上映され、これも日本語版のDVDで見たことがある。この劇的な出来事の後、彼らはシナイ半島の砂漠のただ中で水に餓え、メラと呼ばれる場所で立ち往生する。メラの泉の水は苦く飲めなかった。『旧約聖書』の「出エジプト記」にはこう記されている。「是に於いて民、モーゼにむかひて^{つひや}眩き、^{われら}我儕何を飲まんかと言ければ、モーゼ、エホバに^{よほ}呼はりしに、エホバこれに一本の木を示したまひたれば、即ちこれを水に投げいれしに、水甘くなれり⁵⁷⁾」。現在のスエズ湾東岸に位置した「アイユン・ムーサ（モーゼの泉）」にある井戸が、このモーゼ伝説の^{くみ}苦味の泉の場所だと言われている。近くを国道が通っているものの、椰子の木がわずかに茂るだけの小さなオアシスで、見回しても他に何もない砂漠の真ん中である。史跡として案内板が立てられ（図14上）、



図14 アイユン・ムーサ「モーゼの泉案内板」著者撮影（上）。「ベドウィンの女性と土産物の露店」著者撮影（中）。「グーグル・アース衛星写真」（下）。画像中央の黒い点がモーゼの泉（井戸）、その下の斜め横に列をなしているのが露店の連なり。撮影位置、北緯29度52分21秒、東経32度39分44秒。

ガイドブックにも記載されているが、訪れる観光客は少ない。井戸の南側に防砂柵らしきものが立っている。近寄ってみると、それは柵ではなく椰子の葉で葺いた屋根を、ただの棒で支えたみやげものの露店の連なりだった。およそ20軒ばかりこのような店が並び、ビーズの胸飾りなどのアクセサリー、手縫いの布のバッグ、ハーン・ハリリーでは山積みになって売られているようなラクダのぬいぐるみがたった2個だけ置かれている。どの店にも売り主がいらない。しばらく眺めていると、どこからともなく、冒頭のロバーツのリトグラフに描かれているような白い「ブルカ」で顔を隠し、黒の「ハバラ」を身に纏ったベトウィン族の女性たちが現れ、旅行者に呼び掛けることもなく無言のままこちらを見つめていた(図14中)。近寄って話しかけると片言の英語が通じ、胸飾りを一個1ドルで二個購入。だが、支払いを済ませた後でも、なぜか「キャンディー、キャンディー！」と英語でしきりに繰り返す。お菓子を持っていたら頂戴したいと言っているようだ。「車の中だ」と答えると、「カー！」と言いながら、5~6人のベトウィンの女性が車を目指して走り出した。メラの苦味の泉の水は今でも苦く、甘いキャンディーを舐めたいのだろうか、とも考えてしまう。

アイユン・ムーサへの旅では、ベトウィンの女性とのパフォーマティブな出会いの中で『十戒』を思い出し、チャールストン・ヘストンが演ずるモーゼを頭にイメージした。また、現在では、自らが訪れた場所やその位置の経度と緯度を、「ゲーグル・アース」の衛星写真により秒単位まで簡単に確認でき、その場所に自分が撮影した写真を掲載することも可能だ(図14下)⁵⁸⁾。すでに、旅はアウラのイメージの獲得だと指摘したが、これに加え、旅は訪れた場所についての別の心的イメージを髣髴とさせるとともに、写真や衛星画像と言った保管された図示的イメージを見ることで新たな心的イメージを喚起し終わることになる。

注

- 1) 以下で述べることは、カイロでなくても一般的に「観光地」として知られている場所なら多かれ少なかれ指摘できることである。ここではその一例としてカイロを選んだに過ぎない。
- 2) David Roberts, *Egypt & Nubia: From Drawings Made on the Spot by David Roberts with Historical Descriptions by William Brockedon F. R. S., Lithographed by Louls Haghe, 1846-1849, Vol. 1*, Rizzoli, 2000, p. 258.
- 3) Edward William Lane, *An Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians, Written in Egypt During the Years 1833, -34, and -35, Partly from Notes Made During a Former Visit to that Country in the Years 1825, -26, -27, and -28. Vol. 2*. John Murray, 1871, p. 8, p. 10.
- 4) Florence Nightingale, *Letters from Egypt: A Journey on the Nile, 1849-1850*, Parkway Publishing, 1987, p. 187.
- 5) William Makepeace Thackeray, *Notes of a Journey From Cornhill to Grand Cairo, 1846*, Kessinger Publishing, 2004, p. 146-147. サッカレーは、さらに続けて「部屋の内部のすべての天上には、彫刻や金メッキが施され、色が塗られ、アラベスク文様やアラビア語の格言で埋め尽くされている……居間の向こう側は大きな出窓〔マシュラビア〕になっていて、壁龕を取り囲むようにソファが置かれている」と述べている(〔〕内筆者)。
- 6) Florence Nightingale, *op. cit.*, p. 32.
- 7) Esin Atil, Charles Newton and Sarah Searight, *Voyages & Visions: Nineteenth-Century European Images of the Middle East from the Victoria and Albert Museum*, Smithsonian Institution, 1995, p. 105. デイロンの他にはサッカレーの友人であったジョン・フデレリック・ルイスがいる。サッカレーが訪れ見たマシュラビアは、カイロ

で生活するためにルイスが使用していた家のものである。

- 8) Florence Nightingale, *op. cit.*, p. 39, p.199.
- 9) John Gardner Wilkinson, *Modern Egypt and Thebes: Being a Description of Egypt Vol. 1*, John Murray, 1837, pp. 251-252.
- 10) Florence Nightingale, *op. cit.*, p. 196.
- 11) ギュスターヴ・フロベール『フロベールのエジプト』斎藤昌三訳, 法政大学出版局, 1998年, 98頁。彼はナイチンゲールと異なりその様子を「ほとんど完全に破壊されている」と書き留めている。だが、この記述は不正確であり、建物全体が破壊されていたわけではない。マドラサ、モスクおよびミナレットはそのままの姿をとどめており、病院部分の「モリスタン」が鍛冶屋の工房として使われ荒廃していただけである。図9参照。
- 12) ハワード・R・ターナー『図説 科学で読むイスラム文化』久保儀明訳, 青土社, 2001年, 168頁。
- 13) ミッシェル・フーコー『狂気の歴史』田村俣訳, 新潮社, 1975年, 50～193頁, 582～608頁。
- 14) Lois N. Magnier, *A History of Medicine*, Informa Healthcare, 2005, p. 18.
- 15) 『コーラン (上)』井筒俊彦訳, 岩波書店, 2007年, 2章「牝牛」, 4章「女」などを参照。
- 16) Peter E. Pormann & Emilie Savage-Smith, *Medieval Islamic Medicine*, Georgetown University Press, 2007, pp. 97-101.
- 17) John Gardner Wilkinson, *op. cit.*, p. 237.
- 18) Florence Nightingale, *op. cit.*, p. 12, pp. 190-192.
- 19) *ibid.*, pp. 51-54, p. 80.
- 20) Jason Thompson and Angla T. Thompson, 'Between Two Lost Worlds: Frederick Catherwood,' in Paul Starkey and Janet Starkey (eds.), *Travellers in Egypt*, I. B. Tauris, 1998, p.137. Ralph Hyde, *Panoramanial: The Art and Entertainment of the 'All-Embracing' View*, Trefoil Publications, 1988, p. 75.
- 21) Florence Nightingale, *op. cit.*, p. 23, p. 45.
- 22) コルネリウス・カストリアディス『社会主義の再生は可能か』江口幹訳, 三一書房, 1987年, 第三章。
- 23) ベネディクト・アンダーソン『想像の共同体』白石隆・白石さや訳, リブレポート, 1987年。
- 24) コルネリウス・カストリアディス『想念が社会を創る—社会的想念と制度』江口幹訳, 法政大学出版局, 1994年, 319頁。
- 25) ロラン・バルト『現代社会の神話』下澤和義訳, みすず書房, 2005年, 325頁。
- 26) フェルディナン・ド・ソシュール『一般言語学講義』小林英夫訳, 岩波書店, 1977年, 96～97頁。
- 27) ものを見ることによって生み出される, あるいはものを見ることそれ自体がイメージであるというこの広義のイメージは脳神経科学に関連しており, 「物語的自己」(narrative self) と「挿話的自己」(episodic self), および視覚とアイデンティティの形成を扱う別稿において取り上げる。
- 28) ジャン・ポール・サルトル『想像力の問題』平井啓之訳, 人文書院, 1969年, 38, 42頁。これらの素材は「外的素材」であり, この他に感情, 知識などの「内的素材」が存在する。
- 29) Roy. F. Fox (ed.), *Images in Language, Media, and Mind*, National Council of Teachers of English, 1994, p. x.
- 30) サルトルは「素材→イメージ=アナログン→対象」において, 素材はアナログンに類似し, アナログンは対象に類似している, つまり「素材≒アナログン≒対象」という関係を考えている。しかし, 素材とアナログンは類似している場合もあるしそうでない場合もある。類似関係を緊密に保持するのはアナログンと対象だけだと考える必要がある。確かに, 絵画や写真などにあては「素材≒アナログン」の関係は維持される。絵画という素材は対象に類似したアナログンとしてのイメージを生み出し, このアナログンは対象に類似しているからである。しかし, ある人物の写真(素材)を見た時, われわれは, 必ずこの人物に類似したアナログンであるイメージを抱くとは限らない。その人物と一緒に出かけたある場所をイメージするかも知れない。この場合, 素材(人物の写真)とアナログン(ある場所)とは類似していない。ただイメージとしてのアナログンと対象(ある場所)が類似しているだけである。また, 言語や事物の場合にも先の関係は成り立

たない。文章を見て読む際、字義通りの文章の連なりの形をイメージするわけではない。われわれがイメージするのは眼に見えている文章の形体ではなく、それとはまったく異なったものである。言語はわれわれがこれから抱くアナログには類似していない。想起されたアナログが対象に類似しているだけである。にもかかわらず、サルトルは、言語が想起されるアナログに似ていないことを理由にイメージの素材から半ば排除してしまう。言語は、シニフィアンとしてイメージを喚起することをその本質としているだけにこれは大きな欠点である。同訳書、44～51頁、159～165頁参照。

- 31) ジャン＝リュック・ナンシー『イメージの奥底で』西山達也・大道寺玲央訳、以文社、2006年、23頁。
- 32) Ian James, *The Fragmentary Demand: An Introduction to the Philosophy of Jean-Luc Nancy*, Stanford University Press, 2006, p. 225.
- 33) ジャン＝リュック・ナンシー『肖像の眼差し』岡田温司・長友文史訳、人文書院、2004年、49～51頁。
- 34) John Gardner Wilkinson, *A Handbook for Travellers in Egypt; Including Descriptions of the Course of the Nile to the Second Cataract, Alexandria, Cairo, the Pyramids, and Thebes, the Overland Transit to India, the Peninsula of Mount Sinai, the Oases*, John Murray, 1847, pp. 135–136, pp. 140–142.
- 35) カール・ベデカーは1828年にライン川のガイドブックを、1835年にはこの本の改訂版を出版している。しかし、これはオーガスト・クレインが著したガイドブックであり、以前に、別の出版社から刊行されていてベデカー自らが出版や編集したものではない。ベデカー自身の手によるガイドブックは1839年に著したライン地方のガイドブックである。付け加えておけば、ヴィクトル・ユーゴはちょうどこの頃、ライン河を旅行し、幻想的な紀行文『ライン河』を著している。一方、ジョン・マレーは1836年に自らの調査にもとづいた『大陸旅行案内』を出版した。しかもこれに先立ち、1820年には、イタリア、フランス、スイスなどの主要な町の間のルート、宿泊施設、レストラン、商店、病院、郵便局、劇場や美術館などの文化施設、景勝地についての解説をおこなった点で、近代的で専門的な旅行ガイドブックの著者として知られているマリアナ・スタークによる『大陸旅行』を刊行している。自他を問わず近代的な旅行ガイドブックを出版および編集したという点ではマレーの方に分がある。Lynne Withey, *Grand Tours and Cook's Tours: A History of Leisure Travel, 1750 to 1915*, William Morrow, 1997, pp. 71–72. また、『マレー』と『ベデカー』と並ぶガイドブック『ギド・ブルー (ブルー・ガイド)』は、1841年に刊行された『ギド・ジョアンヌ』を前身としている。この『ギド・ジョアンヌ』を引き継ぎ、フランス有数の出版社「アシェット」を創設したルイ・アシェットと、ベデカーの英語版を担当しその後マレーのガイドブックの版權を獲得したムイルヘッド兄弟の両者が一緒に、英仏語版の『ギド・ブルー』を1918年に創刊することになる。
- 36) John Murray, *A Handbook for Travellers in Lower and Upper Egypt, Part One*, John Murray, 1888, pp. 179–180, pp. 194–196.
- 37) Karl Baedeker, *Egypt, Handbook for Travellers, Part One, Lower Egypt, with the Fayûm and the Peninsula of Sinai*, Karl Baedeker Publisher, 1885, pp. 24–25, pp. 277–278, pp. 251–257, pp. 275–278, Karl Baedeker, *Egypt, Handbook for Travellers*, Karl Baedeker Publisher, 1898, p. 35–36, p. 59, Karl Baedeker, *Egypt and the Sûdân; Handbook for Travellers*, Karl Baedeker Publisher, 1914, p. 48, p. 75.
- 38) Thomas Cook & Son, *Cook's Tourists' Handbook for Egypt, the Nile, and the Desert*, Thomas Cook & Son, 1897, p. 102.
- 39) 『英国鉄道ポスター展 カタログ』東日本鉄道文化財団、英国国立鉄道博物館他、1997年、35頁。
- 40) Frederic Lozada, *Sporting and Travelling in France Vintage Posters*, Frederic Lozada Expresitises 1997, pl. 190.
- 41) Abderrahman Slaoui, *The Orientalist Poster*, Malika, 1997, p. 9.
- 42) John Gardner Wilkinson, *op. cit.*, 1847, p. 135.
- 43) 現在、カイロを始めとした主要な観光スポットを11冊のシリーズとして5カ国語で出版し、ほとんどのホテルや空港の売店で販売されているエジプトに関しては名の通った出版社のガイドブックの一冊『イスラミック・カイロ』の中では、隣接して建てられているスルタン・バラクークのモスクとミナレットの写真を、カラウンのそれとして取り違えて掲載し紹介している。Alberto Siliotti, *Islamic Cairo: Egypt Pocket Guide*,

American University in Cairo Press, 2000, p.34.

- 44) Amelia Ann Blandford Edwards, *A Thousand Miles up the Nile: A Woman's Journey among the Treasures of Ancient Egypt*. 1891, Trotamundas Press, 2008, p.10.
- 45) Florence Nightingale, *op. cit.*, p.187, Amelia Ann Blandford Edwards, *ibid.*, p.8.
- 46) 『地球の歩き方 エジプト』ダイヤモンド・ビッグ社, 2005年, 81頁, 124頁(傍点筆者)。
- 47) 『るるぶ ワールド・ガイド エジプト』JTBパブリッシング, 2005年, 114頁(傍点筆者)。
- 48) Daniel J. Boorstin, *The Image: A Gide to Pseudo-event in America*, Harper and Row, 1964, p. 78. (ダニエル・J・ブーアスティン『幻影の時代—マスコミが製造する事実—』星野郁美・後藤和彦訳, 東京創元社, 1971年, 90頁)。
- 49) Joan D. Laxson, 'How "We" See "Them" Tourism and Native Americans,' *Annals of Tourism Research*, Vol. 18, No. 3, 1991, pp. 365–391, Ira Silver, 'Marketing Authenticity in Third World Countries,' *Annals of Tourism Research*, Vol. 20, No. 2, 1993, pp. 302–318.
- 50) Daniel J. Boorstin, *ibid.*, p.106. (同訳書, 117頁)。
- 51) ヴァルター・ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」『ベンヤミン・コレクション 1』浅井健二郎編訳・久保哲司訳, ちくま学芸文庫, 1995年, 588頁。もう一つの要素である「歴史」もしくは「伝統」については, ここでは触れないで置く。
- 52) ギー・ドゥボール『スペクタクルの社会』木下誠訳, 平凡社, 1993年, 211頁。
- 53) ロラン・バルト, 前掲訳書, 201頁。『ギド・ブルー(ブルー・ガイド)』については, 注37参照。また, 以前から, ユースホステルを利用する旅行があったとはいえ, バルトのこの批判以来, ガイドブックに記載されているようなピクチャレスクな場所だけを巡る団体観光旅行は敬遠され, 個人によるバック・バック旅行など別の旅行形態が現れたのも事実である。海外旅行に関して言えば, 日本では1979年に『地球の歩き方』が刊行されてから行われるようになった。
- 54) Orvar Lofgren, *On Holiday: A History of Vacationing*, University of California, 1999, pp.75.
- 55) 「アブ・シンベル小神殿」は, ラムセス2世が王妃ネフェルトアリのために建築した神殿である。したがって, この神殿を背景にして男性が女性の写真を撮ることには特別の意味があるといえる。
- 56) Ron Broglio, *Technologies of the Picturesque: British Art, Poetry, and Instruments, 1750–1830*, Bucknell University Press, 2008, p. 20.
- 57) 「出エジプト記」『旧約聖書』日本聖書協会, 1974年, 第15章, 22～25節。
- 58) 図13(中)に掲載した画像「ベドウィンの女性と土産物の露店」は, ビデオで撮影した画像を処理した画素数500ピクセル以下の写真である。このため, 「グーグル・アース」の規定により, 衛星画像上に直接貼り付け表示することができない。ただし, 別の場所で撮影し掲載した写真(IDネーム kakuki)を通じて, この写真を「グーグル・アース」の中で見えることはできる。

*本論文は平成20年度科学研究費補助金(基盤C)による成果の一部である。